



TRADICIJA I AVANGARDA

Naslijeđe i novo u Misteriju

za glazbenu scenu *Prazor*

suvremenoga hrvatskog

skladatelja Rubena Radice

Mirjana BABIĆ SIRIŠČEVIĆ
Umjetnička akademija, Split

UDK: 316:78
78.071 Radica, R.

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 25. 9. 2002.

Jedna od osnovnih relacija koju treba razjasniti kada određujemo sadržaj pojma avangarde jest njezin odnos prema novomu. Da bi avangarda obranila svoje bitne značajke, mora sadržavati nov, do tada nepoznat, pristup glazbenoj materiji. Međutim, avangardno novo uži je pojam od novoga kao trajne umjetničke kategorije, bliže je netolerantnoj prirodi mode, ali se ni s njom ne podudara. Tri opće odrednice: aktivizam, antagonizam i nihilizam, mogu se samo djelomično primijeniti na glazbenu avangardu (misli se, naravno, na najbolja ostvarenja) koja ne polazi od rušilačkoga raspoloženja, nego je više okrenuta mijenjanju i produbljivanju stajališta za. Umjetnički vrijedno avangardno djelo sadrži uvijek elemente tradicije. Njihov suživot i prepletanje pokazujemo na primjeru jednoga izvanrednoga glazbenog ostvarenja – *Misterija* za glazbenu pozornicu *Prazor* suvremenoga hrvatskog skladatelja Rubena Radice. Sve velike ljudske tvorevine kreću se oko smisla života, one traže istinske vrijednosti, kriterije za razlikovanje dobra i zla, njihovo značenje nije u odgovorima koje daju, nego u pitanjima koja postavljaju. Upravo ovakav sadržajni okvir pronalazi Radica u poemi *Prazor* Jure Kaštelana. Glazbena ishodišta djela sadrže elemente tradicije i folklora, ali način oblikovanja i razvijanja glazbene građe daje u konačnici suvremen, radikalan izraz. Sociološka komponenta *Prazora* leži u odabiru tematike, a najbolje je iskazana posvetom samoga skladatelja: Mučeništvu odabranih.



Mirjana Babić Sirišćević, Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, Fausta Vrančića 17, 21000 Split, Hrvatska.
E-mail: mirjana.babic-siriscevic@st.htnet.hr

DEFINICIJA

Pojam avangarde u umjetnosti tumači se različito. Doslovni prijevod sugerira dva opća značenja:¹ *izviđanje* kao traganje za novim i *prethodnica* kao glasnik novoga. Ova značenja koja se međusobno prožimaju i dopunjuju okvir su u kojem se granaju na brojne varijacije i nijanse vezane ponekad uz samo jednu umjetničku osobnost. Stoga bi shvatiti avangardu isključivo kao težnju za otkrivanjem i afirmacijom novoga značilo oduzeti joj specifičnost, jer je prvi stvaralački poticaj svakog umjetnika, ali isto tako i trajni pokretač razvoja umjetnosti općenito, upravo zov nepoznatog, nemir neizvjesnog, radoznalost i spremnost na rizik. Nešto je novo samo u odnosu na nešto drugo, i to najčešće ono što mu neposredno prethodi, pa bi u kontekstu ovakva značenja avangarda podržavala kontinuitet razvoja umjetnosti, a njezina je priroda bitno drugačija: bliži su joj agresivnost, izazov, šok i skandal.

S druge strane, kada shvaćamo avangardu kao prethodnicu, kao estetsku inicijativu koja će nakon objave dobiti potvrdu u prihvatanju, tada je jedna od najbitnijih sastavnica značenja upravo vrijeme između objave i prihvatanja, jer je avangarda anticipacija, a ne postoji anticipacija na daljinu. Rečeno glazbenom terminologijom: jednom umjetničkom "suzvučju", jednom stilskom "akordu", prethodnica može biti samo onaj "ton" koji mu po strukturi i inače pripada, a pojačljuje se neposredno prije svoga harmonijskog konteksta.²

Čini se da je u glazbi prešutno prihvaćeno stajalište po kojem se nazivom avangarda označuju pojave i događaji koji su se zbivali poslije 1945. godine. U najvećem dijelu muzikološke literature kao kriteriji avangardnosti navode se dodekafonijska i serijalna tehnika te konkretna i elektronička glazba. Ima, međutim, i drugačijih stajališta. Engleski muzikolog R. S. Brindle, kada govori o sadržaju pojma, vezuje doduše sam naziv uz događaje pedesetih godina prošloga stoljeća, ali naglašava da je avangarde u glazbi uvijek bilo i bit će: "Iako je naziv avangarda jednom značio samo jedno (*kult Weberna*), danas može značiti gotovo bilo što drugo... naziv se upotrebljavao u Francuskoj prije sto godina da bi označio impresionističku pobunu... Avangarda uključuje vrijedan rad talentiranih muzičara, ali i beskrupuloznih šarlatana kojima popularnost znači više od muzičkog umijeća".³ Uz navedene ograde Brindle ipak rabi naziv za glazbene tokove i pojave koje se navezuju na Weberna,⁴ prateći prerastanje *kulta Weberna* u kult avangarde.

Definiciju pojma daju brojne enciklopedije i leksikoni, upozoravajući najčešće na "vojničko" podrijetlo riječi koja je našla primjenu u umjetnosti za označavanje pravaca koji su radikalno prekidali sa svim onim što je do njih bilo uobi-

čajeno. To, naravno, upućuje na relativnost samoga pojma i na činjenicu da avangarda nije stil, nego način pristupa glazbenoj materiji koji uvijek znači prijekid s tradicijom i koji će i sam ubrzo postati tradicijom ili pak pasti u zaborav. Ovakva su određenja pojma vrlo općenita utoliko što za kriterij avangardnosti postavljaju tehničku inovaciju (atonalitetnost, dodekafoniju, serijalnu glazbu); ne treba, međutim, zaboraviti da svaka tehnička novina sama po sebi još uvijek ne mora biti avangardna.

Nazivi moderna glazba, odnosno modernizam, često se rabe kao sinonimi za avangardu, a njihove se definicije vezuju ponajprije uz određeno razdoblje. Tako se nazivom moderna obično određuje zadnje desetljeće devetnaestoga i prvo dvadesetoga stoljeća. Dahlhausov prijedlog ovakva vremenskog okvira prihvaća se u brojnim pokušajima periodizacije glazbe 20. stoljeća.⁵ U vezi s hrvatskim skladateljima tzv. prijelaznog razdoblja, koji su počeli djelovati nakon 1890. godine (Bersa, Dugan, Pejačević, Hatze, Ružić), K. Kos predlaže da se "za doba kojem je temeljnu intonaciju dalo njihovo stvaralaštvo odabere jedan od dva... naziva: moderna (analogno pravcu u hrvatskoj književnosti toga doba, obilježenom nizom značajki koje su podudarne s tadašnjim kretanjem u muzici), ili: ishodišta (temelji) nove hrvatske muzike – što bi u velikoj mjeri odgovaralo karakteru i značenju doprinosa ovoga doba hrvatskoj muzičkoj kulturi".⁶

O značajkama pokreta govori i Griffiths: "U pisanju o suvremenoj kulturi općenito pojam moderni pokret podrazumijeva novu senzibilnost koja se pojavila oko I. svjetskog rata, a koja se izražava kroz Kandinskieve i Picassove slike, kroz romane Joycea i Prousta te kroz glazbu Schönberga i Stravinskog... Modernizam sugerira svjesno pomicanje granica prema naprijed i nije toliko neprikladan u vezi sa skladateljima koji su to pomicanje granica shvaćali kao cilj..."⁷ Naziv modernizam, međutim, u praksi se najčešće rabi kao sinonim za avangardnu glazbu prije II. svjetskog rata.⁸

Jednu od možda najprihvatljivijih definicija avangarde daje N. Devčić u *Muzičkoj enciklopediji*. Njegova je definicija izrasla iz same glazbene prakse, a ne iz teorijsko-znanstvenih izvora i njihova prenošenja na područje glazbe. Pri tome Devčić upozorava na to da se naziv avangarda može primijeniti i na skladatelje pojedinačno, a ne samo na grupe, kako je to najčešće u drugim umjetnostima. Osim toga postavlja i jedan širi, tolerantniji vremenski okvir (početak 20. stoljeća). Međutim, i on u konačnici pri definiranju pojma čini kompromis u vezi s vremenskim smještanjem glazbene avangarde. Naglašavajući da su pedesete godine žarište avangardnih protesta i novina, vrijeme kada su u glazbi učinjeni najradikalni-

ji zahvati usmjereni protiv tradicije, Devčić indirektno, ali i posve očito, priziva *kult Weberna* te tako određuje donju vremensku granicu glazbene avangarde.⁹

Ovo stajalište i ne čudi toliko kada se ima na umu učinak što su ga upravo Webernova otkrića i prijedlozi ostvarili u prvim poslijeratnim godinama. Zasigurno nitko ne bi bio toliko iznenađen kao skladatelj sam da je mogao vidjeti kako ga generacije mladih cijene i slijede već desetak godina nakon smrti. Povučen, plah, skroman, sklon mirenju sa sudbinom, ogorčen prividnim neuspjehom svoga životnog djela, bio bi vjerojatno iznenađen spoznajom da mu je ime tako brzo postalo legenda. Zašto je postao idol, teško je objasniti: djela nisu bila dostupna široj publici (nisu bila tiskana niti su se mnogo izvodila), a gramofonske ploče bile su prava rijetkost. Činilo se da se sve urotilo protiv širenja njegove glazbe i ideja. Ipak, *Webernov kult* brzo je rastao. Možda su upravo spomenute barijere obavile njegovo ime ozračjem mitskog i magičnog. Prve informacije o skladatelju dolaze od R. Leibowitza i O. Messiaena na seminarima za novu glazbu u Darmstadtu. Webernov suzdržan intelektualni način komponiranja bio je snažan poziv, a serijalizam postaje simbolom duhovne slobode. Iako je Schönberg utemeljitelj ove metode komponiranja, mladi naraštaji nisu pokazali sklonost spram njegove glazbe, smatrajući je opterećenom kasnoromantičkim ekspresionizmom. Nasuprot tome, Webernov glazbeni izraz, sveden hotimice na usko polje emotivnog izraza i tehničkih postupaka, te racionalni pristup činu skladanja bolje su odgovarali raspoloženju poslijeratnoga vremena i bili pogodnija baza nove glazbene estetike. Webernova glazba – krhka, apstraktna, ali nadasve prirodna – bila je i zvukovni izazov, a glazbeni govor trasirao je put vrlo različitim pristupima drugih skladatelja. Važno je naglasiti da za sljedbenike Webern nije bio model koji su oponašali, nego poticaj koji je potaknuo posve nove koncepcije glazbenog izraza, koncepcije koje se njegovim terminima više ne daju ni razumjeti.

Kult Webern imao je, dakle, u glazbi ulogu prethodnice upravo u onom značenju koje smo naglasili na samom početku ovoga poglavlja.

SADRŽAJ POJMA

Odnos između avangarde i novoga jedna je od osnovnih relacija pri tumačenju sadržaja samoga pojma. Da bi avangarda obranila svoje bitne značajke, mora sadržavati nov, do tada nepoznat pristup glazbenoj materiji¹⁰ i njime privući umjetnike da krenu predloženim putem. Avangardno novo je međutim uži pojam od novoga kao opće umjetničke značajke smještene u prostor modernosti kao trajne i fleksibilne kategorije. Avangardno novo bliže je netolerantnoj prirodi mode, s kojom se, doduše, ne podudara, ali se s njom dodiruje u ne-

kim bitnim odrednicama, kao što su: način pojavljivanja, odnos prema tradiciji, odnos prema novini.¹¹ Avangarda nastupa kao prosvjed protiv već osvojenog, oblikovanog i izraženog, njezini kreatori nastupaju najčešće agresivno i netolerantno. S obzirom na način pojavljivanja i antitradicijski stav, ona je najčešće organiziran pokret što ga predvodi skupina ljudi – umjetnika kojima je osnovni pokretač nesnošljivost prema široko prihvaćenim i afirmiranim postupcima i vrijednostima.

Iako se avangardni pokreti javljaju vrlo učestalo, pogotovo u prva dva desetljeća 20. stoljeća, iako svaki zagovara neku svoju novinu koja je za njega najradikalnija i najsveobuhvatnija, svi oni imaju i neke zajedničke osobine, kao što su: sumnjičavost prema okruženju, analitički odnos prema materijalu, negatorske tendencije... Sve to odražava klimu prošloga stoljeća, kada napredak znanosti i tehnike postaje toliko brz da stubokom mijenja čovjekov pogled na svijet, čini se iz dana u dan. Uхватiti u takvu tempu življenja, u atmosferi sveopće prolaznosti, jedan trenutak istine i prave vrijednosti postaje opsesijom traganja na području neotkrivenoga.

Renato Poggioli¹² autor je vrlo vrijedne studije o avangardnoj umjetnosti. Njegovo istraživanje više je sociološke nego estetske prirode. Razliku u stilskom obilježju između "avangardne umjetnosti" i umjetnosti ranijih razdoblja Poggioli određuje kao razliku između "škole" i "pokreta". Dok pojam škole pretpostavlja "učitelja i metodu, kriterij tradicije i načelo autoriteta", pa je škola istodobno i "statična i klasična", pokret je "suštinski dinamičan". Element dinamizma kao obilježje moderne umjetnosti znači da je ona s obzirom na vrijeme okrenuta prema budućnosti, za razliku od tradicionalnoga stila, koji je okrenut prošlom. Stoga je jedna od prvih značajki avangardnoga¹³ pokreta aktivizam. Druga je značajka ta da se on oblikuje protiv nečega ili nekoga – to je, dakle, element antagonističke prirode. Na trećem je mjestu radikalno osporavanje svega postojećeg – ta je komponenta nihilističkoga tipa. Ovim trima bitnim značajkama – "aktivizmom, antagonizmom i nihilizmom" – Poggioli određuje ideološki okvir avangardne umjetnosti. Međutim, ovakav okvir, ali i navedene opće značajke, ne mogu se u cijelosti primijeniti na glazbu, o čemu govorimo u nastavku.

SPECIFIČNOSTI GLAZBENE AVANGARDE

Iako sadrži sve bitne opće značajke avangarde zajedničke s drugim umjetnostima, glazbena avangarda ima niz netipičnih obilježja.

Sam način pojavljivanja posve je različit: glazbena avangarda ne poznaje manifestni način objave, u glazbi ne nalazimo – ili barem nisu tipične – one kompaktne avangardne

grupe izrasle iz nesnošljivosti spram tradicije. Grupe skladatelja više su se formirale oko snažnih individualnosti s određenom estetskom vizijom. Jedna od najkompaktnijih – bečka škola okupljena oko Schönberga – s obzirom na činjenicu o postojanju učitelja više je škola nego pokret, međutim ima i neke značajke avangarde jer je dio širega avangardnog pokreta, ekspresionizma, koji se javio u slikarstvu i čiji su se predstavnici okupljali oko časopisa *Der Blaue Reiter*. Okupljanje i nastup članova avangardnih skupina u glazbi nema svojstvo agresivnosti, a veze među članovima vrlo su labave – događalo se da nakon razdoblja zajedničkoga djelovanja svatko krene vlastitim, posve različitim, putem. Često su skladatelji poznatiji kao pojedinci nego pripadnici skupine. Spomenimo samo francuske serijalne skladatelje, među kojima npr. Leibowitz ili Boulez egzistiraju posve samostalno i samodovoljno.

Nadalje, pojam avangardnoga manifesta u glazbi dosta je širok. Njegovu ulogu ovdje najčešće imaju festivali suvremene glazbe (Varšavska jesen), skladateljski tečajevi (poput onoga u Darmstadtu), pojedini časopisi. I Francuski je radio jedno vrijeme bio "proglas" konkretne glazbe (Pierre Schaeffer), a elektronički studio u Kölnu elektroničke (Herbert Eimert). Ovakvi primjeri zacijelo nisu tipični za druge umjetnosti.

Osim toga čini se da glazbena avangarda ima jasniju predodžbu o svojoj vezi s tradicijom, svjesnija je uloge tradicije u njezinu nastajanju, ali isto tako i svoga učinka u promjeni te tradicije. I kao što je aktivizam avangarde u glazbi oslobođen militantnih metoda, tako je i stav *protiv* lišen nepotrebne agresivnosti. Upravo stoga glazbena avangarda ne polazi od nihilističkoga, rušilačkoga raspoloženja, nego je više okrenuta stvaralačkom mijenjanju i produbljivanju stava *za*.

Avangardno novo može se javiti u sklopu svake od sastavnica umjetničkoga djela koja se može na neki način negirati, a tih je doista mnogo: od čvrstih uporišta u tematici, formi, glazbenom jeziku kao sustavu organizacije osnovnih građevnih elemenata do negiranja tradicije uopće. Ipak, sve novine imaju zajedničko ishodište u odnosu prema glazbenom materijalu, čije rastvaranje do mikrostrukture omogućuje uspostavljanje novih odnosa unutar prostora i vremena, tako da mikroelementi postaju građevni parametri jedne posve nove cjeline.

Umjetnički vrijedno avangardno ostvarenje ima uvijek elemenata koji ga vezuju uz prošlost. Oni su, doduše, postavljeni kao anitradicija, ali istodobno tvore novu kvalitetu, sintetsku vrijednost. Glazbena avangarda očituje stvaralački, a ne rušilački, pristup prema tradiciji te i sama dobiva mogućnost da postane dijelom te tradicije. I povijest, uostalom, po-

kazuje da imperativ avangardnosti ne može nikada "smetati" pravom umjetniku, jer djelo može nastati "po modi" avangardnoga pokreta, a da istodobno sadrži i bit modernosti kao trajne vrijednosti.

Suživot i prepletanje avangardnih i tradicionalnih elemenata pokazat ćemo na primjeru jednoga izvanrednog umjetničkog ostvarenja – Misterija za glazbenu pozornicu *Prazor* suvremenoga skladatelja Rubena Radice, nastalog prema istoimenom tekstovnom predlošku hrvatskoga pjesnika Jure Kaštelana.

TRADICIJA KAO SASTAVNICA RADIKALNOG IZRAZA

Ruben Radica¹⁴ javlja se svojim prvim skladbama sredinom šezdesetih godina 20. stoljeća. Ovo razdoblje hrvatske glazbe inače je obilježeno internacionalizacijom glazbenoga govora, a najvažniji događaj s tim u vezi jest osnivanje Muzičkog biennala Zagreb za suvremenu glazbu (1961.), koji je od samih početaka imao ulogu svojevrsnoga manifesta glazbene avangarde. Burna zbivanja i dvojbe prihvatanja ili neprihvatanja avangardnih zahtjeva i tekovina koje su prodirale iz Europe i SAD-a dovele su do svrstavanja skladatelja u tri grupe: u prvoj su bili oni "imuni" na nova strujanja, drugi su nastojali premostiti tradiciju i avangardu, a u trećoj, kojoj pripada i Radica, našli su se pobornici novoga zvuka. Sam skladatelj, međutim, kada govori o svom glazbenom izrazu izbjegava riječ avangardan, a preferira radikalan, u smislu zalaganja za korjenite promjene i uspostavu novih principa i kriterija.

U opsežnu skladateljevu opusu *Prazor* zauzima posebno mjesto, jedan je od vrhunaca njegovih umjetničkih dosega. Tekstovni predložak odredio je u velikoj mjeri i glazbene elemente. Izbor tematike najčešće stavlja autora pred dvojbu: da li obraditi sadržaj koji je suvremen i aktualan ili pak onaj koji je vremenski udaljen i ima neko povijesno značenje, jer je u uskoj vezi s vremenskim okvirom i psihološka komponenta – mogućnost uživljavanja u likove i sadržaj, s ciljem da se ostvari uvjerljivost i, s druge strane, distanciranja od sadržaja zbog objektivnosti. Obično se pretpostavlja da je distanca vrsta rezerve, čak ravnodušnosti, ali to nikako ne mora biti tako (a najčešće i nije tako), jer je umjetnički učinak rezultat umjetničkoga postupka u cjelini, a ne samo sadržaja. Osim toga, ima mnogo povijesnih tema koje variraju neku ljudsku konstantu i čija aktualnost ne ovisi o vremenu. Primjerice, motivi ljubavi, junaštva, straha... upravo su ono što je čovjeku važno i trajno, oni imaju univerzalni psihološki karakter. S tim u vezi dobro je poznata Jungova teorija o kolektivno nesvjesnom i arhetipovima. Principe općega karaktera Jung označuje kao arhetipove, a oni su konstitutivni elementi ko-

lektivno nesvjesnoga. Ova izvanvremenska opća psiha iznova se rađa u svakoj pojedinačnoj. Stoga pod pojmom arhetipa treba razumjeti općeljudski tip reakcije čovjekove psihe kao iskaza nekih dubokih sjećanja čitavoga ljudskog roda nataloženih u dubinama kolektivno nesvjesnoga. Bit je stvaralačkoga procesa u oživljavanju arhetipova i njihovu razvijanju i uobličavanju, što podrazumijeva osuvremenjivanje arhetipa i u isti mah omogućuje pristup najdubljim izvorima života. U tome je sociološki smisao umjetnosti i jedna od poluga njezina općega djelovanja.

Upravo jednu takvu univerzalnu temu uzima Radica iz Kaštelanova pera kao ishodište sadržajnog okvira, ali i glazbene sustavnosti, postupaka i forme.

Tiskan u časopisu "Forum", *Prazor* je bio "Kaštelanov pokušaj da se vrati dijaloškom, odnosno sceničnom, mišljenju".¹⁵ *Prazor* je niz od deset lirskih prizora prožetih simbolima, nastalih u mašti. Središnja je tema ljudska patnja, a središnji i jedini pravi lik Ja. Iako nema dramske radnje, može se prepoznati nešto poput priče, a to je niz pretvorbi glavnoga lika u Oblak, u Psa, u Mrava i Jaganjca, kao što i ljudska patnja ima mnogo oblika. Ruben Radica doživljava Kaštelanov tekst¹⁶ kao pokušaj traženja smisla kroz žrtvu, ali on istodobno ima i neka druga značenja, a s obzirom na lokalitet u koji je smješten, moglo bi se čak govoriti i o mediteranskom rekvi-jemu. *Prazor* je pjesnički pogled u zapretena arhetipska stanja ljudske tjeskobe, u prožimanja stalne upitnosti osnove ljudske egzistencije osvjetljene bljeskovima straha, ali i okupanih toplinom nekih praiskonskih lirskih vidika. Kaštelanov tekst ostavlja zbivanja izvan prostornoga i vremenskog okvira, ali ih smješta u intimu ljudskoga bića, naglašavajući prazninu nastalu između glavnoga lika Ja i svijeta. Likovi, podijeljeni na one koji nanose bol i one koji pate, nose biblijsku simboliku balansirajući između pojmova dobra i zla, žrtve i iskupljenja. U središtu je *Prazora* čovjek, ne samo u utjelovljenju svojega Ja nego i u svojem proizlaženju iz skupine unutar koje i kroz koju postoji. Ostali su likovi projekcije glavnoga lika ili pak slike njegovih košmara i snova. Oni, kao i kolektiv, primaju na sebe segmente zbivanja, odbljeske trpnje i radosti središnjega Ja, koji se kroz njih umnožava da bi se opet vratio bolnoj izdvojenosti.

Na samom početku skladateljskoga zahvata trebalo je riješiti jedan od najsloženijih zadataka, a to je izbor glazbene forme. Kako jedan poetski, filozofski tekst koji nosi i određene konotacije dramskoga, a negdje je čak i sasvim eksplicitna drama (9. prizor), uravnotežiti u oblik koji bi mogao živjeti na glazbenoj sceni? Jer scena ima svoje zakonitosti, a Kaštelanov tekst nudi nekonvencionalan oblik. Skladatelj pronalazi odgovor u dalekoj tradiciji, u grčkoj tragediji. Po njegovu mišlje-

nju, *Prazor* se moglo artikulirati jedino kao misterij za glazbenu pozornicu, dakle formu koja se služi glazbenim i scenskim elementima izlaganja sadržaja, dramskim uprizorenjima pojedinih epizoda, likom pripovjedača, tj. zborovode, uzvišenosti i patetikom. Iako zadržava kontemplativnu strukturu srednjovjekovnih prikazanja, *Prazor* je misterij u modernijem smislu jer su mu sagledavanja neusporedivo slojevitija. Posve konkretne zadatke koje postavlja Kaštelanov tekst Radica je rješavao s vidljivim osjećajem kraja XX. stoljeća, uz rekapitulaciju nekih općih mjesta iz povijesti umjetnosti i kulture čovječanstva, stavljajući istodobno svoje dotadašnje stvaralaštvo pred stroge kriterije vlastita prevrednovanja. Misterij je podijeljen (prema Kaštelanovoj poemi) na dva puta po pet prizora, s uvodnom predigrom, a dramaturški je partitura podijeljena na 25 sekvenci. Prizori su sljedeći:

- prvi prizori: *Marija, Pas, Kamenovanje, Holokaust, Mrav*
- drugi prizori: *Labirint, Jaganjac, Bezdan, Ptica, Slutnja*.

Kao što glazbena forma *Prazora* ima korijene u tradiciji, tako i glazbeni jezik, tj. melodijsko-ritamska sustavnost i postupci obradbe i razvijanja tematike, nalazi oslonac u neposrednim ili pak dalekim uzorima. Jer glazba, kao i svaka druga umjetnost, iako nije "materinski jezik čovječanstva", ipak jest "jezik" kojim mnogi govore i koji mnogi razumiju, između ostalog i zbog toga što se temelji na priznavanju i prihvaćanju konvencionalnih sredstava sporazumijevanja.¹⁷ To znači da se svaki umjetnik izražava jezikom svojih prethodnika, pa čak i onda kada ga se oslobodi, dolazi najčešće do jezične obnove, a ne do cjelovita, potpunoga stvaralaštva. Izbor uzora je aktivnost dijelom svjesna, a dijelom nesvjesna, međutim pravi je uzor uvijek u suglasju s umjetnikovim bićem, on posjeduje visok stupanj srodnosti koja pogađa samu bit što s njom rezonira djelujući pokretački na stvaralačke potencijale i usmjerenja. Ne treba naglašavati koliko je na putu traženja uporišta u tradiciji važna moć kreativnoga zapažanja i razumijevanja skrivenih detalja, to više što u našem slučaju objekt opažanja nije bilo koji zvuk, nego glazbeni zvuk, tj. način organizacije glazbene građe. Ovu sposobnost neposredno slijedi i memorija, ali ne kao pasivno konzerviranje podataka, nego kao proces njihova održavanja u aktivnom stanju, u stanju žive materije iz koje se bira, obrađuje i podređuje osobnom umjetničkom izrazu. U Radičinu opusu prepoznajemo tri skladatelja s kojima rezonira njegova stvaralačka senzibilitetnost i misao. To su dva velikana europske avangarde – Webern i Messiaen – te najveće ime cjelokupne tradicije polifone glazbe, J. S. Bach.

Messiaenova avangardnost očituje se u definiranju serijskoga principa skladanja, ali još više u uspostavljanju skladateljskoga sustava koji je postao nova mogućnost – ishodište

novoga glazbenog izraza. Bit Messiaenove teorije leži u upotrebi novoga ljestvično-ritamskoga sustava, što ga čine modusi s ograničenim brojem transpozicija (manje od dvanaest) i neretrogradni ritmovi. Modusi mu služe kao baza melodijskoga i harmonijskoga materijala, mogu se superponirati s efektom specifične polimodusnosti, a neretrogradnost ritmova ostvaruje se upotrebom ritamskih obrazaca koji su retrogradni unutar njih samih. Analogija između ovih dviju "nemogućnosti" naglašena je i njihovim komplementiranjem, jer ritmovi ostvaruju vodoravni tok glazbe, dok su modusi osnova okomite komponente. Sam Messiaen rado je isticao da svoje najbolje uzore pronalazi u prirodi, a jedan od njih svakako je rafinirani ritamski reljef ptičjih pjesama. Rezultat ovoga utjecaja jest složena zvukovna struktura njegove glazbe, koja, međutim, djeluje opuštajuće upravo svojom ritamskom i metarskom fleksibilnošću.

Tonski sustav *Prazora* u velikoj mjeri odgovara Messiaenovom, ali je način tvorbe i razvoja glazbenoga materijala blizak i Webernovu postupku. To je princip skladanja koji racionalnim intervencijama oživljuje i usmjeruje glazbeni potencijal umjetničkoga djela. Svi važni postupci definirani su na samom početku i najčešće kondenzirani u motivskoj jezgri – intervalskoj ili ritamskoj ćeliji. U osnovi postupka leži princip variranja, kojim se iscrpljuju svi njezini ekspresivni potencijali jer je jezgra u isti mah ishodište kompozicije i objekt variranja. Takvim se razvojem osnovna građa maksimalno "troši" i grana, a konačna slika glazbene cjeline rezultat je kreativnoga napora pri selekciji varijanti koje pruža unaprijed zamišljen sustav i pri određivanju njihova redoslijeda. U ovakvu načinu variranja skladatelj stoji iza svakoga trenutka glazbenoga zbivanja, vodeći računa o tome da su u njemu svi parametri, usprkos tomu što su do krajnjih granica podvrgnuti varijantnosti, usklađeni, jedinstveni u logici svojih pojedinačnih funkcija, ali i glazbene cjeline.

Opusi Weberna i Messiaena su, dakle, poput avangardnog udara, prethodnice koja u Radičinu opusu dobiva potvrdu. No dograđujući Messiaenove moduse, Radica ide još mnogo dalje, u svijet mašte i fantazije, iz kojega ga upravo sposobnost redefiniranja poznatoga i stvaranja novoga vraća u područje mogućega, konkretno primjenjivoga. Tonsku bazu *Prazora* čini jedanaest modusa, tri niza i jedna formacija, koju sam skladatelj naziva "multitonalitetni kristal". Oni se razlikuju postupkom tvorbe i intervalskom strukturom, pa stoga svaki od njih ima drugačiji ekspresivni potencijal. Modusi se vezuju uz određeni lik ili simbol radnje, dok su nizovi vezani uz duševna stanja protagonista, a zajedno čine sustav lajtmotivske modalnosti.¹⁸ Posve je originalan i način oblikovanja ritamske komponente *Prazora*. Sveukupna ritmika Misterija

proistekla je iz značajki akcenatskih stopa stihova Kaštela-nove poeme i zasniva se na primjeni sustava skladateljeva osobnoga doživljaja četiriju akcenata i dužina hrvatskoga jezika u odnosu na notne vrijednosti. Trajanja se definiraju sa šest različitih omjera koji se dosljedno primjenjuju, s tim da su i znakovi interpunkcije uključeni u sustav. Ritmika instrumentalnih dionica proizišla je također iz stihova, što ovaj segment partiture čini izvanrednim. Postupkom pretvorbe prozodijskih svojstava teksta u ritamsku strukturu glazbe Radica je u najvećoj mogućoj mjeri sačuvao izvornu ljepotu izgovorene riječi.

Uz navedene značajke koje čine onu radikalnu komponentu Radičina glazbenog izraza, lako se prepoznaju i tradicionalna uporišta i uzori. Poznato je i već mnogo puta rečeno da tradicija kao supstrat zanatskoga i stilskoga razvoja i izvor svjesnih i nesvjesnih poticaja ima vrlo važnu ulogu u povijesti umjetnosti. Ovdje se prožimaju kontinuitet, trajanje i progres, tradicija je snaga koja konzervira, ali i stvara ustrajući uz staro dok ono novo ne stekne veću snagu i jasnoću. Mišljenje da svaka prava umjetnost ima temelj u tradiciji neodrživo je kao i suprotno, tj. da se svaka umjetnička tvorevina nužno mora osloboditi svih tradicija koje je vežu i sputavaju. Principi trajanja i napretka nedjeljivi su u svakoj istinskoj umjetnosti, a svoju snagu crpe jedan iz drugoga.¹⁹

Pogledajmo koji se elementi tradicije iskazuju kao trajne, izvanvremenske vrijednosti u Radičinu *Prazoru*. Melodika i ritmika su, kao što smo već rekli, one radikalne sastavnice, dok je prostor globalne forme, izbora glazbene tematike, postupaka oblikovanja manjih cjelina i instrumentacije otvoreni-ji prema tradiciji. Već smo naglasili utjecaj grčke tragedije u postavljanju formalnog okvira. Što se tiče tematike, navest ćemo upotrebu graduala *Christus factus est*, koji se eksponira postupkom šesteroglasnoga kanona u ženskom zboru (pučanke) uz monolog Marije u prvom prizoru, a kasnije, u sedmom prizoru *Jaganjac*, u mutiranoj varijanti. Tematika se razvija uz obilnu primjenu polifonih postupaka, što paletu tradicijskih uporišta proširuje renesansnim i baroknim uzorima. Upozorit ćemo na još jednu tekovinu renesansnoga stila, a to su madrigalizmi koji oslikavaju lik (Zmija), sadržaj (uspon na brijeg žrtvovanja u prizoru *Jaganjac*) ili pak atmosferu (šesti prizor *Labirint* osebujan je primjer madrigalizamskoga stavka i jedno od najsloženijih mjesta skladateljeva opusa).²⁰ U partituri se javljaju i dva folklorna elementa: prvi je uvodni duet – sinjski napjev u oporim sekundama, kojim se definira prostor radnje, surove krševite Dinare, a drugi "glazbeni instrument" koji u okviru uglavnom tradicionalno tretiranog orkestra ima posebnu zadaću. Skladatelj ga naziva *fischietti ad acqua*, a njegov osebujni razigrani zvuk priziva sjećanja na djetinjstvo, na dane fešte sv. Dujma.²¹

ANGAŽIRANOST

Kada se nađemo pred ovako složenom i višeznačnom partitutom, najvišega umjetničkog dometa, bogata glazbenoga i izvanglazbenoga sadržaja, moramo se zapitati o poticajima koji su vodili skladatelja pri odabiru tematike na putu promišljanja *Prazora*, ali i o ljudima kojima su misli i djelo posvećeni. Jer svaka tvrdnja o tome da je umjetnost sama sebi svrha u najmanju je ruku neistinita. Ni jedan umjetnik ne stvara za osobno zadovoljstvo. Čak i kada se čini da je tako, u podsvijesti je uvijek prisutna misao da će prije ili kasnije biti slušan, viđen ili čitan.

Poznato je iz sociologije umjetnosti da angažiranost ima barem tri značajne dimenzije: angažiranost umjetnika, umjetničkoga djela i publike. Razlozi angažiranosti brojni su, a u nastavku navodimo samo neke:

- dobar dio umjetnosti i kulture u njihovoj je spoznajnoj funkciji, tj. zadaća im je spoznati stvarnost i reagirati na nju

- reakcija podrazumijeva i izražajnu funkciju, što znači da se umjetničkim sredstvima određeni sadržaj prenosi publici

- logičan je nastavak nastojanje da se uspostavi komunikacija između djela i publike, i to u dvostrukom značenju: da se publici prenese određena umjetnikova vizija ili da se preko djela formuliraju i izraze težnje sredine koje je autor svjesno ili nesvjesno asimilirao²²

- svaka umjetnička aktivnost zauzima stav prema određenim vrijednostima, pa ako je humanistički intonirana – a svaka velika umjetnost jest – njezino široko područje pruža autoru priliku da se odredi prema aktualnom sustavu vrijednosti, odnosno vrijednostima koje želi afirmirati.

Svojstveno je ljudskoj prirodi da postavlja sebi pitanja o smislu egzistencije. Tragajući za tim smislom, čovjek daje niz odgovora koji mogu biti naoko ili čak stvarno proturječni, a umjetnost je specifično područje u okviru kojeg se stalno postavljaju ovakva pitanja i daju odgovori na njih. Nigdje nije očitije da je čovjek biće u kojem je trajno prisutan sukob između onoga što jest i što bi trebao biti. U masi odgovora naslućuje se ipak jedna opća vrijednost bez koje se ne može zamisliti postojanje ljudske vrste – humanizam. To ne znači da u umjetnosti nema nehumanih elemenata, ali oni su gotovo uvijek u sporednoj funkciji da po načelu kontrasta osnaže njima suprotne ideje. O sadržaju humanizma sporili su se mnogi, ali čini se da oko osnovnih tendencija postoji suglasnost, a to je nastojanje da se čovjek humanizira razvijanjem tolerancije, altruizma, suosjećanja s tuđim patnjama. I upravo u tome umjetnost ima prednost, jer svojim izražajnim sredstvima može pokazati cijelu lepezu nijansi vrlina i vrijednosti.

Nije slučajno što Ruben Radica na prijelazu iz osamdesetih u devedesete godine 20. stoljeća (*Prazor* je prai

1991.) bira sadržajni okvir u kojemu je u središtu motiv žrtve i smisla žrtvovanja. Gotovo sve Radićine partiture nose posvetu, ona upotpunjuje naslov i mogući je prilog tumačenju. Posveta *Prazora* naznačena je na poledini naslovne stranice, pa i samim mjestom pripada intimnoj, osobnoj sferi promišljanja. Djelo je posvećeno "mučeništvu odabranih", a to su za skladatelja oni koji su odabrani kao žrtve, jer je žrtva središnja tema *Prazora*, a svakako i jedna od trajnih tema ljudske povijesti, povijesti civilizacije uopće. Ona je pojam arhetipski ugrađen u ljudsku prirodu i upravo se njome najčešće mjeri vrijednost našega postojanja. Zbog toga Radica posvećuje ovo djelo svim onim ljudima koji su bili spremni žrtvovati sebe u ime ideala.

BILJEŠKE

¹ ET: FR: avant = ispred, garde = straža; u vojnom nazivlju izvorno = izvidnica, prethodnica (Kluge, 1989., 52). DF: 1) "(Naziv za) bilo koje umjetničko djelo ili stil za koje se smatra da je u svome vremenu eksperimentalno ili napredno u tehnici"... (Fink-Ricci, 1975., 7). Funkcioniranje pojma u izvornom značenju vrlo je problematično, tako da bi mu se lako mogao zaniijekati status tehničkoga pojma, odnosno stručne riječi u nazivlju "glazbe 20. stoljeća", no to ne bi bilo pametno s obzirom na njegovu veliku popularnost. Zato treba voditi računa o njegovu ograničenom značenju: "Ostaje otvoreno tko bi, naime, osim same (avangarde), mogao odlučiti što je u određenom vremenu "ispred"... Može se samo sa sigurnošću kazati što je "ispred" bilo, a ne što "ispred" jest... Ovo avant u avangardi sadrži svoju vlastitu suprotnost: može ga se označiti tek a posteriori" (Enzensberger, 1962., 299-301).

² Usp. Veselinović, 1983., 6.

³ Brindle, 1975., 16.

⁴ Anton Webern (1883. – 1945.), austrijski skladatelj, uz A. Schönberga i A. Berga najistaknutiji predstavnik tzv. "Druge bečke škole".

⁵ "Ako se traži pojam koji najbolje imenuje prijelomno raspoloženje devedesetih godina (XIX. st.) – čijim se glazbenim simbolom čini početak Straussova *Don Juana* – a da se pritom ne zavarava i stilskim jedinstvom epohe koje nije postojalo, razumljivo je da će se posegnuti za izrazom *moderna*... i da će se govoriti o – stilski posve otvorenoj – *glazbenoj modernoj*, koja se (s nestabilnim granicama) proteže od 1890. do početka Nove glazbe oko 1910. godine" (Dahlhaus, 1980., 280). "Izraz *moderna* postao je oznakom samosvijesti vremena. A glazbenopovijesni rezovi oko 1890. s jedne i 1910. s druge strane dovoljno su dalekosežni da bi interpretaciju glazbe oko 1900. opravdali kao vlastitu epohu, kao glazbenu *modernu*" (Dahlhaus, 1976., 90).

⁶ Kos, 1976., 38.

⁷ Griffiths, 1986., 122-123.

⁸ "M. se kao tehnički pojam i stručna riječ može rabiti samo kao oznaka orijentacije koju su zastupali američki skladatelji okupljeni oko časopisa *Modern Music*. Izvan toga konteksta značenje je pojma kolokvijalno, dakle znanstveno neobvezno" (Gligo, 1996., 160).

DRUŠ. ISTRAŽ. ZAGREB
GOD. 13 (2004),
BR. 1-2 (69-70),
STR. 219-239

BABIĆ SIRIŠČEVIĆ, M.:
TRADICIJA...

⁹ "AVANGARDA... grupa ili pojedine osobe koje predvode, nadahnjuju i predstavljaju neki pokret... kidajući s tradicijom i pronalazeći nove mogućnosti razvoja. U muzici, naziv za one suvremene kompozitorske generacije koje su kao svoj glavni stvaralački zadatak postavile traženje i pronalaženje novih oblika muzičkog izraza. Iako se izraz a. – široko uzevši – može primijeniti na čitav niz kompozitora, koji već od početka XX. st. pridonose stvaranju suvremenoga muzičkog izraza, on se ipak dovodi prvenstveno u vezu s avangardnim kompozitorskim generacijama koje su se pojavile poslije Drugoga svjetskog rata jer su tek pripadnici tih generacija radikalno prekinuli sve veze s tradicijom prošlih muzičkih razdoblja, oslobađajući se tako sila, koje bi ih mogle kočiti u njihovom traganju za novim. Glavno žarište i stjecište muzičke avangarde u svijetu predstavljali su pedesetih godina ovoga (XX.) stoljeća tečajevi za novu muziku u Darmstadtu" (Kovačević, ur., 1971., 90).

¹⁰ "U nastojanju da se dođe do autentičnog, teoretski i estetski dobro osnovanog poimanja 'sadržaja' i 'forme' u evropskoj glazbi, koje bi isključilo dvosmislenosti i nesporazume, potrebno je poći od jednog osnovnijeg pojma, pojma muzičke materije ili građe. A temeljna i specifična, premda ne i jedina muzička materija ili građa jest ton. Treba istaći da glazbeni sadržaj ne poprima različite forme, organizaciju ili strukturu, nego da ih poprima muzička materija" (Supićić, 1978., 66).

¹¹ "Nepomirljiva avangarda polazi od fikcije da razvoj umjetnosti u svako doba može i mora poći od početka i slaže se s romantičkom vjerom da se mogu odstraniti konvencionalni oblici, gotovi klišeji i otrcane fraze komunikacije i da se čisti nedotaknuti, neotupljeni smisao i draž jezika umjetnosti može očuvati od otuđenja i obezličjenja. Premda se avangarda u tom smislu zalaže za prirodnost, a protiv izvještačenosti, ona je po sebi stilski nevezana; ona može u doba akademske klasike djelovati progresivno, a regresivno u doba akademske romantike. Ona uključuje princip nestalnosti, povijesno uvjetovanog relativizma i stalnog pomicanja važećih vrijednosti. Njezino postojanje može postati vreo pouzdanja kao i nemira..." (Hauser, 1986., 192).

¹² Usp. Poggioli, 1975., 43.

¹³ Uočimo da Poggioli rabi nazive moderna umjetnost i avangardna umjetnost kao sinonime.

¹⁴ Ruben Radica (Split, 19. svibnja 1931.) temeljna je glazbena znanja dobio od svoga djeda, skladatelja Josipa Hatzea. Na Muzičkoj akademiji u Zagrebu završio je studij dirigiranja u klasi Slavka Zlatića (1957.) i studij kompozicije u klasi Milka Kelemena (1958.). U kompoziciji se usavršavao kod Vita Frazzija u Sieni (Accademia Musicale Chigiana), kod Renea Leibowitza i Oliviera Messiaena u Parizu i kod Gyorgya Lighetija, Pierrea Bouleza i Henrija Pousseura u Darmstadtu (Internationale Ferienkurse für Neue Musik). Od 1959. do 1963. godine poučava na Muzičkoj akademiji u Sarajevu, a od 1963. na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, gdje je od 1978. godine redoviti profesor i dekan (od 1981. do 1985. godine). Redovit je član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Laureat je godišnje nagrade *Vladimir Nazor* (1973.), dviju *Vjesnikovih* nagrada *Josip Štolcer Slavenski* (1978. i 1991.), a odlikovan je i *Redom Danice hrvatske s likom Marka Marulića* (1995.). Skladatelj je životopis preuzet je iz programske knji-

DRUŠ. ISTRAŽ. ZAGREB
GOD. 13 (2004),
BR. 1-2 (69-70),
STR. 219-239

BABIĆ SIRIŠČEVIĆ, M.:
TRADICIJA...

žice koja je tiskana u povodu svečanoga koncerta priređenog u čast njegova 70. rođendana i primanja u HAZU.

¹⁵ Komentar Ante Stamaća vezan uz tekst *Prazora* nalazi se u Prilogu.

¹⁶ Odlomak iz libreta *Prazora* nalazi se u Prilogu.

¹⁷ Usp. Hauser, 1986., 40.

¹⁸ Modusi: Ja, Vodana, Oblak, Pas, Mrav, Inri, Ptica, Jaganjac, Marija, Ornitolog, Mučitelj. Tonska formacija: Sjene. Nizovi: Zmija, 1. tema Labirinta, 2. tema Labirinta.

¹⁹ Usp. Hauser, 1986., 128.

²⁰ Madrigalizmi su načini kojima su se pjesnici i kompozitori madrigala služili da bi što više istaknuli značenje pojedinih riječi i pojmova. Ilustracija teksta očitovala se najčešće u oponašanju pojava iz prirode. Tako je, primjerice, riječ nebo pratila uzlazna melodijska linija. Uz ovakvo tonsko slikanje postojalo je i "notno", vidljivo samo u partituri, riječ tama bila bi uglazbljena notnim vrijednostima sa zacrtnjenom glavom. Značenje teksta isticalo se i tehničkim sredstvima: kad se u tekstu spominju dvije osobe, takva mjesta izvodile bi dvije dionice i sl. Primjeri su doista raznoliki.

²¹ U prijevodu: svirci na vodu. To su keramičke figurice različitih oblika sa dva otvora u koje se ulijeva voda. Puhanjem u jedan od otvora dobiva se ton izvanredna kolorita.

²² Iako manje-više svi umjetnici priznaju ovu funkciju umjetničkoga djela, često se nalaze na suprotnim pozicijama. Postoje brojne nijanse između ta dva oprečna stajališta: jedno osporava umjetnikovu ulogu razvijajući teoriju poznatu pod nazivom doktrine o bezličnosti, koja na umjetnika gleda kao na posrednika, medij, te smatra da je traženje bilo kakve poruke pogrešno. Uostalom, umjetničko djelo uvijek je višeznačno – ono ima različito značenje za slušatelje različite senzibilnosti. Publika je, dakle, samo receptivan faktor. Suprotno stajalište naglašava da umjetnik ne mora nužno izražavati samo svoje osobne stavove nego – a ponekad čak i protiv svoje volje – težnje i ideje drugih. U svom eseu *Umjetnik i njegovo doba* Camus piše: "Naše jedino opravdanje, ako ga ima, jest da govorimo za sve one koji to ne mogu učiniti" (Ilić, 1987., 332). U tome je zasigurno jedan dio humanističkoga smisla angažiranosti.

²³ Komentar Ante Stamaća preuzet je iz programske knjižice tiskane prilikom praizvedbe *Misterija* na Muzičkom biennalu u Zagrebu, 6. travnja 1991.

²⁴ Libreto je prema tekstovnom predlošku Jure Kaštelana sastavio sam skladatelj.

PRILOG

O tekstovnom predlošku²³

PRAZOR je niz od deset, uvjetno rečeno, prizora. Prizori su to lirski, podrijetlo im je u snu i mašti i nisu napisani da budu slijed u kakvoj dramski vođenoj radnji. Tiskan 1972. godine u časopisu "Forum", PRAZOR je predstavljao Kaštelanov pokušaj da se nanovo posveti dijaloškom, odnosno sceničnom, mišljenju. Ali, kao čisti pjesnik, odan lirici, dakle riječi kao takvoj, Kaštelan se teško mogao pomiriti

DRUŠ. ISTRAŽ. ZAGREB
GOD. 13 (2004),
BR. 1-2 (69-70),
STR. 219-239

BABIĆ SIRIŠČEVIĆ, M.:
TRADICIJA...

sa zahtjevima što ih na pjesničko sačinjanje postavlja dramski promišljaj. Stoga se pjesnik u PRAZORU oslobodio iluzije o pisanju komada, uputio se s onu stranu: vratio se lirici, izvornoj mašti, prazornoj svjetlosti intuicije i arhetipskih zamišljaja. Umjesto da prostore i likove priziva na scenu, on ih odmiče, upravo vraća izvornom podrijetlu: osobnoj mašti, iskonskim simbolima, arhetipskim slikama, mitovima života i smrti. Opsjednut cjelinom ljudske patnje otkad je svijeta i vijeka, pjesnik tu cjelinu razlaže na mnoštvo krhotina u kojima se nataložila njezina neumitnost. Kozmičko izranjanje svjetlosti iz tame, kao u Hesioda; rađanje buduće trpnje za spas čovječanstva, kao u evanđeljima; pogibija za stvar pravednosti kao u kršćanskim legendama; sumorna igra mučitelja i mučenika kao u modernim totalitarnim strojevima za proizvodnju smrti: i, ne na kraju, smjenjivanje godišnjih doba u kojima se ciklički ponavljaju arhetipovi ljudske egzistencije kao takve; to bi bile unutrašnje postaje Kaštelanova puta prosvjetljenja.

Ja, taj jedini pravi lik, podložan nesporazumima i preobrazbama u žrtvene simbole, odviše je lomna instancija sveobuhvatne povijesti muke ljudskoga roda. Pa ipak, moguće je nazreti nešto poput fabule. Sustav je to pretvorbi, preobrazbi, prijetvora. Pretvara se žrtveno i žrtvodajno Ja u oblak, u psa, u mrava i jaganjca kao što se trpna narav opstanka pretvara u mnoštvo svojih mogućnosti osim one jedne jedine: da bude jedno sa statičnim bitkom, da bude izvan povijesti i vlastita prostora. BITI U SVIJETU, kao da nam poručuje Kaštelan iz svoje vječne domovine, znači trpjeti i preobražavati se. Znači biti jedno s nekim od simbola koji su od pamtivijeka osmišljavali čovječanstvo. Je li to simbol oblaka, slobodno lebdeće inteligencije? Simbol kamenovana pravednika, kakav je sv. Arnir, biskup splitski, koga zatukoše Poljičani? Simbol mrava, izmučene radne životinje na ovim napaćenim prostorima? Ili simbol Jaganjca Božjeg, Otkupitelja koji je uskrsnuo, pokazavši tako smisao riječi: put, istina i život? Nije li jedan od postulata moderne umjetnosti, beskraj svesti na kakav konačan lik, ono nevidljivo učiniti vidljivim? Ali na takvu projektu svijeta može raditi samo umjetnička svijest koja za mnogoprotežnost ljudskog prostora i sveobuhvatnu patnju Sina Čovječjeg nalazi odgovarajuće likove. Njih je, u području između svjetla i tmine, potražila Kaštelanova lucidna mašta, da bi ih nama, današnjim tumačima, predala u punoj otvorenosti i ljepoti.

Libreto (odlomak)²⁴

PREDIGRA: (Izvedba započinje neprimjetno, prije gašenja svjetla i stišavanja žagora publike)

2 MORLAKA: (daleko)

Oj planino sudbo moja, / gdje su zvijezde kruna tvoja?

(okrenut publici leđima, Zborovođa zvonima doziva sudionike "obreda")

(entrata)

(odmjereno polagano sa svih strana nadolaze pomiješano Protagonisti, Perkusionist i Puk.

Poneki od njih jednom rukom pridržavaju viseću cijev "rastavljenih zvona", dok drugom rukom ritmizirano udaraju po njoj drvenim

DRUŠ. ISTRAŽ. ZAGREB
GOD. 13 (2004),
BR. 1-2 (69-70),
STR. 219-239

BABIĆ SIRIŠČEVIĆ, M.:
TRADICIJA...

batićem. Perkusionista, koji prvi vješa svoju cijev, preuzima od Zborovođe palice i nastavlja s dozivanjem; istodobno improvizira na cijevima koje postepeno vješaju ostali donosioci, čime se zvonjava širi i pojačava.)

ZBOROVOĐA: Samo zvona... i u zvonjavi glas ljudski... Zvona nevidljivih kula... Veliko mračno oko zvoništa... a zvijezda nigdje... Samo zvona... potonula... visoka zvona.

JA: Što tražim? / Koga čekam?

Šesti prizor – LABIRINT

JA: Mutan i mračan osjećaj prati me u ovom labirintu, stuba, stuba i stuba kojima vijugamo po nekom rasporedu bez sadržaja, bez smisla, bez izlaza. / Iznad nas je Ruka koja nas vodi kroz duge hodnike i hodnike. / Iznad nas je Prst koji upire u natpis.

PUK: IN MUNDO NON DE MUNDO

JA: posvuda isti natpis, ista slova, ista tjeskoba, isto Oko.

PUK: Koraci, koraci, koraci, samo koraci i koraci i / koraci u krugu, u kruženju / Nikad više livade / Nikad više kiše / Nikad više / Nikad

JA: Između mene i svijeta nastala je praznina. / I jednoga dana ili noći, u snu ili na javi, kriknuo sam.

ZBOROVOĐA: Kriknuo je / i jedna ptica sletjela je na njegov dlan / Ptica je kriknula / čovjek je odletio u nebo (*čin pretvorbe*)

Sedmi prizor – JAGANJAC

GLAS: Što si došao? / Čuješ li glas moj? / Čuješ li poziv? / Progovori, jer ja sam otac tvoj nebeski

SIN: (*sin plače u sebi*) Oče moj...oče

GLAS: Pogledaj me.

SIN: Ne vidim te...oče nebeski...gdje si? / Nevidljivi vjetar koji kruži svemirom, ispunja me tišinom.

GLAS: Uzmi svoga sina, jedinca svoga koga ljubiš, i pođi u krajinu Moriju...

SIN: Oče moj, oče moj...

ZBOROVOĐA: I ugleda sin oca svoga od krvi i mesa, oca zemaljskog, kako zamišljen sjedi na kamenu uz vinograd iznad uvale koja se Samotvorac zove. / Magare brsti osušenu kupinu i negdje visoko, daleko, zablejala je izgubljena ovca i bleji kao da dijete za majkom plače.

SIN: Zajecao sam i ja kao da sam sam u svemiru.

OTAC: Zašto si me zvao? / Okreni oči nebu...gore je Otac naš...u visinama...Njemu se poklonimo...

ZBOROVOĐA: I stadoše se penjati na Brdo, otac i sin, uz ljuti goli kamen.

SIN: Stići ćemo do zore. / Žedan sam...

DRUŠ. ISTRAŽ. ZAGREB
GOD. 13 (2004),
BR. 1-2 (69-70),
STR. 219-239

BABIĆ SIRIŠČEVIĆ, M.:
TRADICIJA...

OTAC: Strpi se...Gore, na vrhu planine, izvire voda iz kamena...

SIN: Koliko je kamen tvrd a nebo visoko...visoko.../ Teško je breme na meni...ne mogu...

OTAC: Još malo, sinko...još ovaj uspon pa ćemo početi dolaziti uz točilo na sam vrh...

SIN: Sjednimo malo...sustajem...noge me izdaju...

OTAC: Ako zastanemo, nikada nećemo doći...žed će nas uništiti...

SIN: ne mogu, oče...

OTAC: Prije nego istekne jutarnja danica moramo na vrh...gore izvire voda iz kamena...

SIN: Teško mi je breme...teže od moje volje...

OTAC: Ja ću ga uzeti...prebaci ga na moje rame...samo nemoj zastati...Ako stanemo, uništeni smo...

SIN: Steže me uže...reže ramena kao noževi...

OTAC: Sagnuo sam se...evo ti leđa...prebaci na mene...

SIN: Nemoj, oče...nemoj...izdržat ću...mogu...

OTAC: Moramo izdržati...tako je suđeno...

ZBOROVOĐA: I tako su nastavili put. / Otac nosi mutag, biljac od kozje kostrijeti, koji je i ležaj i krov u nevremenu. / Sin vuče na leđima breme drva. / Uže mu para ramena. Stenje, ne htijući. / Otac pogledava u visinu kao da se s nebom pravda, kao da se rve, ali ne odustaje, ne popušta. / Pristižu samom vrhu. Stigli su.

OTAC: Svršeno je...Neka se vrši volja Njegova...

SIN: Danica se pomolila...Naložimo vatru...Uredimo danovište...

SIN, OTAC i PUK: (*himnički*) Slava suncu koje će doći...Slava svjetlosti koja sviće...

OTAC: Neka se Božja vrši...

SIN: Oče...

OTAC: Otac je naš na nebesima...prinesimo mu žrtvu...

SIN: A jagnje žrtveno...jagnje smo zaboravili...

OTAC: Sve je u promisli Njegovoj...početak i konac svake stvari...

SIN: Oče! / Zablejao sam kao jagnje pred zaklanje, kao žrtveno jagnje s nožem u vratu.

ZBOROVOĐA: Gledaju se – otac i sin – u oči. / Stoji sin nijem i ukopan. / Stoji otac oprezan i napet.

SIN: U njegovim očima ne vidim sebe. Vidim jagnje. / Otac me više ne prepoznaje. / Ne vidi me. On vidi samo runo. Samo žrtvu.

ZBOROVOĐA: Odjednom ga ruka očeva šćepa za šiju i bol se raspe poput prestrašenih zvijezda, poput kovitlaca pijeska na obali morskoj.

SIN: Osljepio sam. / Slijep sam. / Ne vidim.

ZBOROVOĐA: Otac ga vuče preko kamenja prema onom bremenu drva koje je dovukao na leđima. Pritisnuo mu je koljenom rame, a uzicom, kojom je bilo vezano breme, steže mu ruke, vezuje noge.

DRUŠ. ISTRAŽ. ZAGREB
GOD. 13 (2004),
BR. 1-2 (69-70),
STR. 219-239

BABIĆ SIRIŠČEVIĆ, M.:
TRADICIJA...

SIN: Ležim kao neživo biće, kao stvar, i ne odupirem se. Nemam ni snage ni želje. Postao sam mrcina. / Lešina. Tko još ubija mrtvace?

ZBOROVOĐA: Otac stoji nepomičan, nagnut nad sinom. / Sluša i čeka.

SIN: Crkotina se ne prinosi na žrtvu.

ZBOROVOĐA: On čeka.

SIN: Zastenjao sam.

ZBOROVOĐA: On se naglo trgnuo. / Jauknuo je. / Skočio.

GLAS: Ne spuštaj ruku na dječaka, niti mu što čini.

ZBOROVOĐA: I čulo se kako o kamen udara težak i oštar predmet, zazvonivši muklo. / Bio je to nož.

SIN: Zašto?

JA: I krik moj tone u prazninu koja je nastala između mene i svijeta, u provaliju, u bezdan.

LITERATURA

Brindle, R. S. (1975.), *The New Music*, London, Oxford University Press.
Dahlhaus, C. (1976.), "Musikalische Moderne und Neue Musik", *Melos/NZ*, 2 (2): 90.

Dahlhaus, C. (1980.), *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden-Laaber, Athenaion Verlag-Laaber-Verlag.

Enzensberger, H. M. (1962.), "Die Aporien der Avantgarde". U: *Einzelheiten*, Ffm: Suhrkamp: 290-315.

Fink, R., Ricci, R. (1975.), *The Language of Twentieth Century Music. A Dictionary of Terms*, NY-London, Schirmer-Macmillan.

Gligo, N. (1996.), *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb, Muzički informativni centar KDZ – Matica hrvatska.

Griffiths, P. (1986.), *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th– Century Music*, London, Thames and Hudson.

Hauser, A. (1986.), *Sociologija umjetnosti*, Zagreb, Školska knjiga.

Ilić, M. (1987.), *Sociologija kulture i umetnosti*, Beograd, Naučna knjiga.

Kluge, F. (1989.), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin-NY, de Gruyter.

Kos, K. (1976.), "Začeci nove hrvatske muzike. Poticaj za revalorizaciju stvaralaštva zapostavljene generacije hrvatskih skladatelja", *Arti musices*, 7: 25-39.

Kovačević, K. (ur.) (1971.), *Muzička enciklopedija*, Zagreb, JLZ.

Kumer, E. (ur.) (1991.), *Programska knjižica Prazora*, Zagreb, HNK.

Poggioli, R. (1975.), *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd, Nolit.

Supićić, I. (1978.), *Estetika evropske glazbe*, Zagreb, JAZU.

Veselinović, M. (1983.), *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti.

DRUŠ. ISTRAŽ. ZAGREB
GOD. 13 (2004),
BR. 1-2 (69-70),
STR. 219-239

BABIĆ SIRIŠČEVIĆ, M.:
TRADICIJA...

Tradition and Avant-Garde. *Tradition and Novelty in Mystery for the Musical Scene Prazor by Contemporary Croatian Composer Ruben Radica*

Mirjana BABIĆ SIRIŠČEVIĆ
Arts Academy, Split

One of the main issues to be cleared up when defining the content of the avant-garde concept is its relationship to the new. In order for the avant-garde to justify its fundamental features, it has to contain a new and yet unknown approach to music matter. However, avant-garde new is a more specific term than new as a permanent artistic category, and closer to the intolerant nature of fashion, but does not coincide with the latter either. Three general characteristics: activism, antagonism and nihilism, can only partly be applied to musical avant-garde (only the best achievements are considered, of course) which does not originate from a destructive mood but is turned more towards changing and deepening the viewpoints for. A valuable avant-garde work of art always contains elements of tradition. Their coexistence and inter-relationship is shown in the example of an extraordinary musical piece – *Mystery for the Musical Scene Prazor* by contemporary Croatian composer Ruben Radica. All great human achievements circle around the meaning of life, in quest of true values, criteria for distinguishing good from evil, their importance not being in the answers they give but in the questions they ask. Such a meaningful framework is found by Radica in the epic poem *Prazor* by Jure Kaštelan. The musical origins of the work contain elements of tradition and folklore, but the way of forming and developing the musical structure gives it ultimately its contemporary, radical expression. The sociological component of *Prazor* lies in the choice of the theme, and is best expressed in the composer's inscription: To the martyrdom of the chosen.

Tradition und Avantgarde (*Erbe und Neues in 'Prazor', Mysterium für die musikalische Szene, geschaffen von dem zeitgenössischen kroatischen Komponisten Ruben Radica*)

Mirjana BABIĆ SIRIŠČEVIĆ
Kunstakademie, Universität Split

Will man den Begriff der Avantgarde inhaltlich bestimmen, gilt es zunächst ihr Verhältnis zum Neuen zu klären. Um ihre wesentlichen Merkmale zu rechtfertigen, muss die Avantgarde einen neuen, bislang unbekannten Zugang zur

DRUŠ. ISTRAŽ. ZAGREB
GOD. 13 (2004),
BR. 1-2 (69-70),
STR. 219-239

BABIĆ SIRIŠČEVIĆ, M.:
TRADICIJA...

künstlerischen (hier: musikalischen) Materie verkörpern. Jedoch das Neue in der Avantgarde ist ein viel enger umgrenzter Begriff als das Neue im Sinne einer dauerhaften künstlerischen Kategorie; näher liegt es dem intoleranten Wesen der Mode, doch ist es nicht gleichbedeutend mit ihr. Die drei allgemeinen Richtlinien Aktivismus, Antagonismus und Nihilismus können nur teilweise auf die Musikavantgarde angewandt werden (gemeint sind natürlich die besten Schöpfungen), deren Grundstimmung nicht destruktiv ist, sondern sich eher der Veränderung und Vertiefung einer affirmativen Einstellung zuwendet. Ein künstlerisch wertvolles Werk der Avantgarde enthält stets Elemente der Tradition. Die Koexistenz von Tradition und Avantgarde, ihre gegenseitige Verflechtung soll am Beispiel eines herausragenden Musikwerkes demonstriert werden: *'Prazor', Mysterium für die musikalische Szene*, geschaffen von dem zeitgenössischen kroatischen Komponisten Ruben Radica. Alle großen Schöpfungen des Menschen widmen sich der Frage nach dem Lebenssinn, sie forschen nach wahren Werten, nach Kriterien zur Unterscheidung von Gut und Böse; ihre Bedeutung liegt nicht in den Antworten, die sie anbieten, sondern in den Fragen, die sie aufwerfen. Solch einen inhaltlichen Rahmen erkennt Radica im Poem *'Prazor'* des kroatischen Dichters Jure Kaštelan. Die musikalischen Ausgangspunkte dieses Werkes enthalten Elemente von Tradition und Folklore, jedoch die Art der Gestaltung und Modellierung des musikalischen Materials ergibt letztendlich einen modernen, radikalen Ausdruck. Die soziologische Komponente von *'Prazor'* liegt in der Auswahl der Thematik und ist am besten in der Widmung des Komponisten selbst formuliert: *'Dem Märtyrertum der Auserwählten'*.